

**Andrea Palašti**

## **Fotografija kao govor umetnika u prvom licu**

U drugoj polovini XX. veka, pojavom konceptualne umetnosti, uvođenjem teorijskih termina/pojmova dematerijalizacije umetničkog objekta, kao i nastankom novih umetničkih pojava telesne i procesualne umetnosti, land arta, body arta, akcije i/ili umetnosti performansa, fotografija je postala jedna od glavnih umetničkih medija izražavanja.

Izmenjena umetnička situacija koja je nastala unutar (post)konceptualne i neokonceptualne umetnosti, sa preobražajem stvaranja i/ili proizvodjenja likovnog umetničkog dela, zasnovanog na korišćenju tehnički proizvedenih statičnih slika u mediju fotografije, rekonstruisala je i odnos između subjekta i objekta u fotografiji. Umetnici su počeli da osmišljavaju strategije izvođenja (performanse, akcije, hepeninge), specijalno i isključivo za fotografsku kameru. Tako su posredstvom fotografije zabeležena (egzistencijalna i/ili bihevioralna) ponašanja umetnika unutar praksi artikulacije javnog i privatnog prostora, ali i mikro, i makro, socioloških pristupa. Na taj način, umetnici su osporili tradicionalno/(modernističko) shvatanje medija fotografije koji se zasniva na (*brzom*) *oku fotografa*,<sup>1</sup> na skladu kompozicije i tonaliteta, ali i na beskompromisnoj prezentaciji/postprodukciji.<sup>2</sup> Unutar teorije umetnosti, ovaj izmenjen stav prema mediju fotografije, može se indeksirati u okviru novonastale situacije umetničke prakse koja se ogleda u prelasku sa stvaranja dela ka izvođenju događaja, bliskim pojavi umetnosti performansa.

Umetnost performansa predstavlja režirani ili neregirani događaj koji izvode autor, glumac i/ili publika unutar privatnog (kuća, priroda, urbani prostor) i/ili institucionalizovanog umetničkog prostora (galerija, muzej). Prema Rouzli Goldberg, umetnost performansa nastala je kao radikalno sredstvo, i/ili kao odgovor na postavljene konvencije unutar institucionalizovane moderne umetnosti, kojim su umetnici nastojali da privuku privući pažnju na idejne

---

<sup>1</sup> Szarkowski, John, *The Photographers Eye*, <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>, pristupljeno 10.07.2015.

<sup>2</sup> Greenberg, Clement, „The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston”, u: David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, 222 – 223.

(konceptualne!) aspekte svojih umetničkih praksi. Stoga, Rouzli Goldberg i smatra umetnost performansa jednim od katalizatora istorije umetnosti XX veka.<sup>3</sup> Umetnosti umetnost, omogućila je umetnicima iskorak iz tradicionalnih umetničkih tehnika kao što su slikarstvo i skulptura, te stvaranje novih praksi zasnovanih na korišćenju (vlastitog) tela i/ili publike, ali i novih, tehnički proizvedenih statičnih i pokretnih slika u medijima fotografije, filma i/ili videa. Umetnost performansa, uvedena je kao poseban umetnički medij u umetnički i teorijski diskurs sa konceptualnom umetnošću 1970-tih godina, kada je izvođenje kao jedan od načina izražavanja ideja umetnika bilo najupečatljivija umetnička forma. Međutim, nakon konceptualne umetnosti, retrospektivno, konstituisana je i istorija performansa u koju se ubrajaju i avangardni umetnički eksperimenti u periodu između 1910. i 1940. godine, kao što su *futuristički festival*, *dadaistički kabare*, *nadrealistički ritual* i/ili *konstruktivističko parapozorište*.<sup>4</sup> Zapostavljenost umetnosti performansa unutar istorije umetnosti, kako Rouzli Goldberg napominje, rezultat je otvorenosti medija koja se ogleda u brojnim tehničkim, formalnim i/ili estetskim varijacijama i kao takva onemogućavala je preciznu definiciju. Takođe, to je uslovalo i teškoće i nedoumice njenom smeštanju unutar okvira istorije umetnosti (i pozorišta).<sup>5</sup> Miško Šuvaković, definisao je istoriju performansa kao prelazak od stvaranja ka izvođenju dela, koji se istorijski ogleda u različitim pojmovnim određenjima umetnosti performansa:

(1) avangardni performans – sa početka XX veka kao umetnički izraz/oblik ponašanja umetnika s ciljem stvaranja „ludističkih situacija“ kao što su igra, festival, kabare unutar futurizma, dadaizma, konstruktivizma, nadrealizma;

(2) neoavangardni performans – može se pratiti od kasnih 40-ih do 60-ih godina i interpretira se kao intermedijско istraživanje likovne, književne, i/ili muzičke umetnosti nastale na kritici autonomije umetnosti modernizma (slikarstva i skulpture). Neoavangardni performans pojavljuje se u kontekstu neodadaizma, fluksusa, bečkog akcionizma, kinetičkog neokonstruktivizma, itd.;

---

<sup>3</sup> Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, Test!-URK, Zagreb, 2003, 5-9.

<sup>4</sup> „Iako se većina napisanog o istorijskim avangardama koncentriše na umetničke predmete, zapise i dokumenta koji su ostali iza njih, oni su često upravo performansom pokušavali da reše sporna pitanja u umetnosti.“ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op. cit. 241.

<sup>5</sup> Goldberg, Rose Lee, *Performans od futurizma do danas*, op.cit.

(3) postavangardni performans – nastaje od sredine 60-tih godina, kada se i sam pojam performansa definiše unutar istorije i teorije umetnosti. Postavangardni performans predstavlja konceptualnu i postkonceptualnu umetnost, nastalu u okvirima body arta, procesualne umetnosti, siromašne umetnosti, itd. koja se formuliše unutar različitih oblika rada i/ili izvođenja kao što su ulična umetnost, umetnost ponašanja, rad sa telom/prostorom/vremenom, rad sa materijalima i energijama, rad zasnovan na govornim činovima, rad sa međuljudskom komunikacijom, politički performans, feministički performans, video-performans, foto-performans, itd.;

(4) postmodernistički performans – nastao 80-ih godina, koji karakterišu ironijski, parodijski, mimikrijski, simulacijski oblici izražavanja i ponašanja, kao i povezivanje visoke (elitne) umetnosti i popularne (masovne) kulture.<sup>6</sup>

Perfromans se posmatra kao događaj, odnosno, čin, akcija i/ili ponašanje umetnika. Ponašanje umetnika, prema Mišku Šuvakoviću, može se prepoznati kao ludistički čin (igra kao izraz ljudskog bića), kao kritička akcija (političko ponašanje umetnika, u odnosu na norme sveta umetnosti i društva), i kao subverzivno ponašanje (direktna intervencija umetnika unutar društva).<sup>7</sup> U tom smislu, istorija performansa ogleda se u dematerijalizaciji umetničkog objekta, odnosno u njegovom pretvaranju u događaj.

„Istorija performansa je istorija preobražaja umetničkog stvaranja predmeta u događaj (životnu situaciju, realni događaj, pripovedni događaj). Zamisao događaja kao umetničkog rada je ostvarena iz nekoliko različitih, ali međusobno povezanih smerova: (1) predmet se više ne stvara da bi bio estetski kontempliran, već da bi ga umetnik upotrebljava kao element igre; (2) čin stvaranja slike i skulpture je postao važniji od čina pokazivanja i kontempliranja dela, odnosno procesu stvaranja se oduzima produkt i sam događaj se prezentuje kao umetnički rad; (3) ponašanje umetnika, od igre i provokacije preko sinteze umetnosti i života do govora umetnika u prvom licu, postaje područje izražavanja, istraživanja i rada; (4) oblici umetničkog ponašanja se povezuju sa eksperimentima u pozorištu (...)“<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 243.

<sup>7</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umentosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, 257.

<sup>8</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 242

U jugoslovenskom kontekstu, pojava umetnosti performansa unutar neoavangardnih umetničkih praksi, može se okarakterisati kao reakcija na dominantan diskurs visokogmodernističkog umetničkog dela/objekta (socijalističkog modernizam, nove figuracije i enformela) koji je vladao u Jugoslaviji tokom 50-tih godina. Pojam neoavangardnog performansa, kao *ranog performansa*, blizak je radu Vladana Radovanoviću (*Foto-radovi* 1957 – 1984) i Leonida Šejke (*Iluzionistička destrukcija ruke*, 1957), grupi OHO (*Triglav*, 1968), grupi Gorgona (*Adoracija*, 1966), ali i grupi Dei leči (*Dei leči*, 1957 - 1965), čija su se istraživanja i eksperimenti izvođenja, odnosno umetnički koncepti (ideje!), često bazirali na upotrebi fotografske kamere. Ovi *rani performansi*<sup>9</sup>, osmišljeni isključivo za fotografsku kameru, mogu poslužiti kao ilustracija pravca kretanja kojim će potom krenuti savremena fotografija (i/ili fotografija kao savremna umetnost). Pretečama (današnje) savremene fotografije u (post)jugoslovenskom kontekstu, ali i šire akcionizma, hepeninga i performansa, mogu se smatrati Bora Vitorac i Dragoljub Pavlova i njihov rad u okviru grupe Dei leči.<sup>10</sup>

Ekscesna, (van)umetnička i vaninstitucionalna praksa grupe Dei leči, bazirala se na unapred isplaniranim konceptima, odnosno, gestovima rada s telom u realnom vremenu, sa jasnim smislom i porukama, koja se beležila fotografskom (i/ili filmskom) kamerom. Ovakav postupak rada s telom, izvođenje ponašanja, realizovali su kao privatne performanse, često samo za slučajnu publiku ili bliski krug prijatelja. Kao svojevrsni čin slobode i akt transgresije u odnosu na tadašnji socijalistički realizam i društveno-političko uređenje, performansi Bore Vitorca i Dragoljuba Pavlova, pojavljuju se „kao čin slobode suprotstavljen tromim, dosadnim i krajnje birokratiziranim mehanizmima ponašanja, u društvu i umetnosti, kako bi se apsurdnim, neočekivanim i neuklopljivim akcijama bar na trenutak debalansirao pravac rigidne stvarnosti.“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Bora Vitorac i Dragoljub Pavlov, kao mladi gimnazijalci oformili su nezvaničnu grupu Dei leči. Izvan tadašnje umetničke prakse, profesionalne teorije i kritike, delovali su u potpunoj anonimnosti i kao apsolutna margina, do 2007. godine kada je zahvaljujući Slobodanu Tišmi, Vujici Rešin Tuciću, Zoranu Panteliću, a kasnije i Slavku Timotijeviću, umetnički rad grupe Dei leči ulazi u diskurse istorije umetnosti, u sistem umetnosti i izlagačke prakse.

<sup>11</sup> Timotijević, Slavko, „O rodonačelnicima akcionizma i performansa koji su jasno ukazali na pravac kretanja savremene umetnost“, u katalogu izložbe *Vitorac, Bora – Dragan Pavlov: dokumenti inicijalnog performansa April – Maj 2012.*, Galerija 42°, Cetinje, Univerzitet Crne Gore, 2012.

Njihovi performansi/(gestovi!) bazirali su se na spontanosti i neposrednosti („uz geslo Dei leći! (Ide čile! – stariji čovek – čilager)“)<sup>12</sup>, na parodičnom iskazu svakodnevnog života, koristeći se pantomimom, glumom i fotografskim zauzimanjem poza. I sami naslovi radova ukazuju na ludističke postupke prerusavanja i/ili različita izvođenja apsurdnih situacija, kao što su fotografije Očepljen (1959), Tapkaroš (1958), Ustenjen (1965), Kartanje na snegu (1962), Kockaroš (1960), Posle brijanja (1965), Spomenik (1959), Faraon (1959), Nasukani (1959) i druge. Na ovakvu vrstu ludističke stvaralačke igru ukazuje Vujica Rešin Tucić u opisu prakse umetničke grupe Dei leći: „Svoju svest o socijalnoj sredini (u atmosferi posleratnog siromaštva, parola o 'obnovi i izgradnji'), ovi autori iskazali su ulazeći u igru samim svojim životima. U duhu lokalne tradicije oni su se, najčešće u ambijentu stare gradske arhitekture u kvartu oko zdanja Matice srpske, 'egečili', 'prdačili', ponašali, pokušavajući da se izdvoje, da izađu iz sopstvene senke, prikažu sebe i svoj osećaj sveta i postojanja.“<sup>13</sup> Takođe, unutar diskursa o statusu medija fotografije kao nosioca ideje, performasi Bora Vitorca i Dragoljuba Pavlovića, i jesu osmišljeni da budu fotografisani.<sup>14</sup> Na taj način, njihova praksa izvođenja ukazuje na jasnu svest o mediju fotografije kao finalnoj fazi umetničkog dela. Stoga, ovako nastale fotografije (inicijalni performansi<sup>15</sup>, *foto-performansi*) ukazuju (iako retroaktivno!) na promenu paradigme koja je usledila sa postavangardnim performansom,<sup>16</sup> i definisanjem (otvorenog) pojma *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*.

Fotografija koja je primenjena kao sredstvo govora umetnika u prvom licu, definisana je od strane Miška Šuvakovića kao medij u kojem „umetnik izvodi privatni performans, stvarajući režirane scene koje fotografijom (pojedinačni snimak ili serija sekvenci) bivaju zabeležene. Te

---

<sup>12</sup> Tucić, Rešin, Vujica, *Dei leći, Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov, Inicijalni performans u Novom Sadu (1957 - 1965)*, 2007, [http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei\\_leci\\_bora\\_vitorac\\_i\\_dragoljub\\_pavlov-5719/1/?dan=20100419](http://www.arte.rs/sr/aktuelno/dei_leci_bora_vitorac_i_dragoljub_pavlov-5719/1/?dan=20100419), pristupljeno 10.08.2014.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Često su za svoja izvođenja angažovali i druge fotografe

<sup>15</sup> Tucić, Rešin, Vujica, *Dei leći, Bora Vitorac / Dragoljub Pavlov, Inicijalni performans u Novom Sadu*, op.cit.

<sup>16</sup> „Ta praksa, nastala u znaku gesla 'zapanjiti građanina', burlesknih jurnjava, basterkitonovske sledenosti, parodije na malograđanski kič, iskazala se kasnije kao svojevrsna prethodnica, 'mentalna matrica' umetničkih provokacija grupa Januar/Februar, KÔD i (obrnuto) E, unutar oficijelnih sistema kulturnih ustanova.“ Ibid.

fotografije nemaju status dokumenta, već samostalnog umetničkog rada kojim umetnik govori o sebi, svetu, umetnosti, seksualnosti, konvencijama ponašanja, politici. Fotografije u seriji su konceptualno povezane, estetski neutralne i jasno ocrtavaju domene subjektivnog izraza i ponašanja.<sup>17</sup> Fotografije nastale u ovom kontekstu, često su snimljene od strane angažovanog fotografa, čija je uloga samo tehnička, dok autorstvo nad krajnjim delom (fotografijom) pripada umetniku. Ovu definiciju, Miško Šuvaković, zapravo, izvodi iz ranije teorijske postavke Ješe Denegrija, iz teze o *govoru umetnika u prvom licu*.<sup>18</sup> Definišući (nove) umetničke pojave konceptualne umetnosti unutar diskursa *nove umetničke prakse*, Ješa Denegri uvodi pojam *govor umetnika u prvom licu*, ukazujući na oblike ponašanja i akcije umetnika kojima se direktno izražavaju individualni psihički, fizički, etički i politički stavovi. Teza o *govoru umetnika u prvom licu*, stoga, govori o dematerijalizaciji umetničkog dela, ali i širim egzistencijalnim i bihejvioralnim situacijama umetnika koje nastaju kao sinteza umetnosti i života, usled političke, kritičke i subverzivne taktike proizvodnje objekata kao proizvodnje društvenosti. Ovako shvaćen pojam *govora umetnika u prvom licu* naglasak stavlja na izvođenje ponašanja i autorefleksivnu prirodu umetnika koja ukazuje na interpretacije i preispitivanje konstrukcije sopstvenog identiteta unutar novonastalih društvenosti.

U tom svetlu, podstaknuta eksperimentima neoavangardnih umetničkih praksi, (napr. grupe OHO i Gorgona), kao i novonastalom društvenošću nakon studentskih protesta, nova umetnička praksa jugoslovenske umetnosti odbacila je materijalne funkcije i realizacije umetničkog dela preuzevši na sebe *govor u prvom licu*:

„Naime, u krajnje raznovrsnim savremenim operativnim praksama decentralizovanog, demetropolizovanog, multikulturalnog, globalnog 'sveta umetnosti' kao faktički jedini primenljivi kriterijum vrednovanja može da opstane merilo individualizacije i personalizacije umetnikovih izjava u uslovima sačuvanih postojećih i sve raširenijih novih izražajnih sredstava i tehničkih medija, te u telesnoj umetnosti i umetnosti performansa u kojima ulogu materijalnog

---

<sup>17</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, op.cit. 105

<sup>18</sup> Denegri, Ješa, „Umetnik u prvom licu“, *Umetnost*, br. 44, Beograd, 1975. Govor u prvom licu – isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-tih godina, u J.Denegri, J.Vintelhartel, J.Tijardović, Lj, Stanivuk (pr.), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 – Pojave, grupe, pojedinci*, Muzej savremene umetnosti Beograd, 1983.

umetničkog dela zamenjuje samo ponašanje umetnikovog subjekta direktnim 'govorom u prvom licu.'<sup>19</sup>

Nadovezujući se na ove teze, u okvirima postavangardnog i postmodernog performansa, kao i iz aspekta upotrebe *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, možemo govoriti o procesu prelaska sa taktike subjekta na taktike propitivanja identita, pri čemu se identitet shvata kao trenutna indeksna pozicija umetnika u odnosu na društvo, kulturu i umetnost.<sup>20</sup> Istovremeno, 70-ih i 80-ih godina prošlog veka, otvorio se prostor i za nove rasprave o problemu identiteta, koji se našao u središtu (savremenih) socioloških pristupa. Identitet je postao jedan od ključnih pojmova na koje referiraju sociološke teorije, ali i umetničke prakse.

U kontekstu modernizma, identitet predstavlja nešto što se mora stvoriti i učvrstiti u refleksivnim aktivnostima individue, dok je za postmodernističko shvatanje identiteta primarno pitanje kako izbeći fiksaciju i održati opciju otvorenom u težnji da se odbije vezivanje za jedan identitet. Strategija postmodernog života nije izgrađivanje identiteta, već izbegavanje fiksacije.<sup>21</sup> Prema Zigmuntu Baumanu (Zygmunt Bauman) pitanje identiteta predstavlja izum modernizma. Metaforičnim određivanjem identiteta u modernom društvu kao hodočašća (putovanja) – života kao izgradnje identiteta, Bauman govori o hrišćanskoj slici čoveka – kao slici hodočasnika, putnika koji putuje kroz vreme u potrazi za Carstvom večnosti (*Kingdom of eternity*). Ovakvo hodočašće/putovanje (traženje smisla), Bauman naziva izgradnjom identiteta. Hodočasnik iscertava mapu svog budućeg života; njegov je cilj da stigne na mesto hodočašća. Međutim, hodočasnik ne sme da skrene sa tog puta; potrebna mu je usmerenost prema tom jednom cilju. Kako ga ništa ne bi omelo, svet oko sebe mora da doživljava kao pustinju.<sup>22</sup> Hodočasnik i svet nalik na pustinju zahtevaju zajednički i prožimajući smisao. Ovaj proces može se ostvariti samo

---

<sup>19</sup> Denegri, Ješa, „Pitanje originalnosti: ideal modernizma, sumnja postmodernizma“, *Treći program*, leto–jesen, Treći program Radio Beograda br. 139–140, 2008, 143 – 149, 148.

<sup>20</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 257

<sup>21</sup> Bauman, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, in: Stuart Hall and Paul du Gay, (editors), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Thousand Oaks, 1996.

<sup>22</sup> Bauman, Zygmunt, „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, op. cit. 21-22.

zato što postoji distanca, odmak između cilja i trenutka sadašnjosti (pozicija lutanja). Smisao sveta i identitet hodočasnika moraju uvek biti nedostižni, jer oni mogu postojati jedino kao projekti koje omogućava distanca, odgađanje „nagrade za životni put” koja je izvor izgradnje identiteta. Strategija života kao hodočašća – života kao izgradnje identiteta, zasniva se na postojanosti sveta; svet mora biti uređen, predvidljiv, s određenom sigurnošću u budućnost. Za Baumanu, stvaranje identiteta u modernim društvima veoma je nalik na hodočasništvo. Životne strategije ljudi temelje se na jasnoj predstavi o tome šta žele da postanu. Njihovi su životi usmereni ostvarivanju željenog identiteta. Međutim, prema Baumanu unutar postmodernih strategija, svet je postao negostoljubiv prema hodočascima. Postmoderna ugrožava modernu (hodočasništvo!) kao životnu strategiju. Svet konstruisan od trajnih objekata zamenjen je potrošnim proizvodima izgrađenim za trenutnu potrošnju i trenutno zastarevanje. Citirajući Kristofera Laša (Christopher Lasch), Bauman identitetu u takvom svetu pridaje nestalan karakter: identitet se može prisvojiti i odbaciti poput odeće. Zato se u životnoj strategiji postmodernih potrošača pravila igre stalno menjaju, čak i u toku igre. A karakteristika postmoderne životne strategije, tako, više nije izgradnja i očuvanje identiteta, već izbegavanje određenosti. U postmodernim društvima promene su tako brze da ne možemo biti sigurni da će određeni položaji, ili čak određena zanimanja, u budućnosti još postojati.<sup>23</sup> U takvom svetu nema smisla kretati na hodočašće, jer će odredište – posao do kojeg će voditi uspešna karijera – nestati mnogo ranije, pre nego što do njega budemo stigli. S obzirom na to da se poslovi tako brzo menjaju, sadašnja postignuća u karijeri, nevažna su za buduće poslove i brzo će biti zaboravljena. Postmoderni čovek izbegava dugoročna obavezivanja; trajnost i odanost gubi smisao u svetu gde je jedino sadašnjost konstantna. Jer, dovoljna je samo jedna pustinjska *oluja* da izbriše tragove koji je hodočasnik ostavio za sobom.<sup>24</sup> U ovakvoj situaciji traže se nove životne strategije koje odbacuju ideju stvaranja bilo kakvog jedinstvenog ili trajnog identiteta. Umesto toga, ljudi svojevolejno menjaju identitet i ne posvećuju se stvaranju identiteta koji u svakom trenutku može da zastari. Kroz definisanje četiri tipa identiteta, kao metafora

---

<sup>23</sup> Ibid. 24.

<sup>24</sup> Ibid. 25.



postmodernih životnih strategija: Skitnica,<sup>25</sup> Vagabund,<sup>26</sup> Turista<sup>27</sup> i Igrač<sup>28</sup>, Bauman, zapravo, ukazuje na identitet koji nema nikakav čvrsti temelj, već postaje pitanje izbora i može se menjati kada i kako se želi. Međutim, kao i u slučaju moderne, ni ova četiri tipa nisu izvorno postmoderna, no postmoderni društveni kontekst im daje nova značenja. Ono što je nekada bio način života marginalizovanih, danas praktikuje većina. Za većinu, ti životni stilovi nisu stvar izbora, jer je postmoderni život suviše zamršen i nekoherentan da bi se obuhvatio nekim čvrstim

---

<sup>25</sup> Bauman skitnicu postavlja kao centralnu figuru u modernom gradu. Ovaj tip identiteta posmatra površna značenja stvari – stvari očitava kroz spoljašnjost i ne traži dublja značenja ispod površine. Skitnica luta gradom, bez cilja i zabavlja se posmatranjem gradskog života. A u toku šetnje, stranci – prolaznici na ulici, javljaju se kao površina, ono što se od njih vidi je sve što oni jesu. Skitalački model života se najčešće uočava u tržnim centrima. Tržni centri i postoje zato da se može „skitati dok kupuješ i... kupovati dok skitaš“. Skitnica može izabrati beskonačan niz proizvoda, izgraditi identitet kakav god želi, koji već sutra može da promeni. (A novine poput višekanalne televizije i Interneta omogućuju skitaču da sve to čini i iz udobnosti svoje fotelje.) Ibid. 26.

<sup>26</sup> Vagabund je model životne strategije koju karakteriše stalno kretanje, bez cilja, bez kontrole, bez odredišta. U ovom smislu, vagabund je uvek stranac u pokretu koga pokreće strah od smeštanja, odnosno od uređenog života na jednom mestu. Za razliku od hodočasnika i njegovog predvidljivog načina kretanja, u prošlosti, vagabund je bio nepredvidljiv – luto je od mesta do mesta, bez vezivanja i određenog cilja. Vagabunda je bilo malo, oni su lutali kroz naseljena mesta bez mogućnosti i bez želje da se u njima zadrže. Međutim, u postmodernom društvu manje-više i nije moguće skrasiti se. Ibid. 29.

<sup>27</sup> Prema Baumanu, turista je takođe stalno u pokretu, ali za razliku od vagabunda, turista se kreće sa ciljem (ili barem tako misli). Turista kreće od kuće u potrazi za novim i različitim iskustvima. Biti turista je uvek bila marginalna aktivnost, pre nego marginalna osoba. U postmodernom svetu gubimo potrebu za domom, ali imamo veću žeđ za novim iskustvima. Dom nam možda može pružiti sigurnost, ali za turistu on je samo san o pripadanju određenom mestu; za njega je „imati dom“ postulat: dom je i zaklon i zatvor. U postmodernim društvima ljudi se ne posvećuju radu na stvaranju i učvršćivanju nekog određenog identiteta. Poput turiste željnog novih doživljaja, ekvivalentna postmoderna životna strategija uključuje iskušavanje novih identiteta i stalno traženje nečega novog što bi moglo da se proba. Ibid. 31.

<sup>28</sup> Za igrača život je igra; ništa nije ozbiljno, niti je predvidljivo. Kako Bauman navodi, igra se ne može kontrolisati, zato je svet igrača - svet rizika, intuicije, opreza. U igri, i sam svet je igrač za sebe, gde su sreća i nesreća samo jedan od poteza sveta-kao-igrača (*world-as-player*). Između sveta i igrača ne postoje pravila, samo potezi – život je serija poteza u igri koja mogu biti pametna, lukava, varljiva. Svrha igre je pobjeda, ali taj rezultat nema trajne posledice: pobedili ili izgubili zaboravljamo poslednju igru i prelazimo na sledeću. U postmodernim društvima igra identiteta se veoma dobro igra; kada se zaključi da je određena igra gotova, zaigra se novi identitet. Zbog toga Bauman i smatra da je spremnost prihvatanja igre (kao što to deca čine) u stvari oznaka postmoderne odraslosti.

modelom. Sva četiri modela životnih strategija prepleteni su međusobno; oni ljudske odnose čine fragmentarnim i diskontinuiranim – jer svaki životni stil sa sobom nosi deo priče koja se nikada ne integrira u celinu.<sup>29</sup> Na taj način, prema Baumanu, čvrsti i trajni identiteti ne postoje.<sup>30</sup>

Unutar umetničke prakse, ovakav (metaforični) prelaz sa strategija izgradnje subjekta na strategije propitivanja identiteta podudara se upravo i sa prelaskom sa taktika stvaranja na taktike izvođenja umetničkog dela.<sup>31</sup> U tom svetlu, može se govoriti o različitim umetničkim, političkim, rodnim i/ili etničkim, identitetima koji su postali predmet ispitivanja i izvođenja svih narednih generacija umetnika, koje se očitava u okvirima postavangardnog i postmodernističkog performansa.

U kontekstu postavangardnog performansa i upotrebe *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, bitan je projekat Bogdanke Poznanović *Susreti (Umetnost – interpersonalna komunikacija 1974–77)*, koji predstavlja različite eksperimente u kojima se propituje status umetnika/umetnice!, ali i samog umetničkog dela.<sup>32</sup> Projekat *Susreti* sastoji se od serije fotografskih portreta na kojima se umetnica fotografisala sa poznatim predstavnicima (evropskog i jugoslovenskog) sveta umetnosti kao što su Bruno Munari (Bruno Munari), Eugenio Micini (Eugenio Miccini), Luc Beker (Lutz Becker), Oskar Davičo, Luiđi Ontani (Luigi Ontani) i drugi. Karakteristična praksa izvođenja/performansa, ovde izvedena kao finalna faza u mediju fotografije, ukazuje na postupak otvaranja koncepta umetnosti i umetničkog dela, otvaranja umetnosti ka autonomiji novih medijski praksi (fotografije i filma), ali kao najvažnije, na otvaranje i prevazilaženje izolovanog položaja umetnika, odnosno umetnice. Prema rečima Miška Šuvakovića, akcije i feministički performansi Bogdanke Poznanović, predstavljaju eksces u odnosu na tadašnji modernistički i još uvek *falocentrični* status umetnika, u kojem se uloga

---

<sup>29</sup> Ibid. 33.

<sup>30</sup> Jedina je dužnost postmodernog građanina (a na taj način, i *umetnika!*) voditi ugodan život, te da po volji menja identitete. Ibid. 34.

<sup>31</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 257.

<sup>32</sup> Ibid. 259. *Umetnost – interpersonalna komunikacija* Bogdanke Poznanović može se smatrati i svojevrsnim nastavkom akcije Feedback letter box (1973-74) koji je izveden uz učešće preko trideset međunarodnih umetnika, sa ciljem podsticanja a umetničke razmene, te pokretanja izlagačke umetnosti izvan fiksiranih medijskih karakteristika.

muškarca, kao apriori umetnika, predstavljala kao univerzalistički kodeks. Komunikativnost umetničkog rada Bogdanke Poznanović, zapravo, pripada onom trenutku izdvajanja ženskog identiteta, koji se još nije definisao unutar ženskog (umetničkog) diskursa.<sup>33</sup> Fotografije Bogdanke Poznanović sa poznatim predstavnicima evropske umetnosti, na taj način, stoje kao jasne funkcije znaka,<sup>34</sup> znaka koji stoji kao dekonstrukcija identiteta žene i umetnice unutar (muškog) sistema umetnosti. Stoga, važan aspekt unutar odnosa izvođenja/performansa i identiteta postaje i telo, odnosno telo kao sistem delovanja. Izgled, rad na telu i sa telom, postaje središnji element umetnika/izvođača unutar specifičnih društvenih okolnosti, koji se u slučaju Bogdanke Poznanović može očitati kao praksu decentriranja umetničkog *tela-kao-(ženskog) roda*. Ipak, akcija (*ponašanje umetnice!*) Bogdanke Poznanović još uvek je bila u granicama „pozitivne ili utopijske avangarde“<sup>35</sup>, ukazujući na emancipatorski i edukativni kontekst sveta umetnosti.

Slične prakse izvođenja, bazirane na mediju fotografije, određujuće su i za umetnička (društvena!) istraživanja Uroša Đurića u ciklusu radova *Populistički projekat*<sup>36</sup> (1999 –). U kontekst prakse postmodernističkog performansa i *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, Uroš Đurić uvodi ironično, parodijsko, sarkastično poigravanje sa identitetima, te brisanje razlika između javnog i privatnog tela, javnog i intimnog života, odnosno relativizovanje i brisanje granica visoke/elitne umetnosti i popularne/masovne kulture. Imajući u vidu da se Uroš Đurić intelektualno i umetnički formirao po uzoru na konceptualne umetničke prakse 60-ih i 70-tih godina, jedan od segmenata *Populističkog projekta* predstavlja i serija fotografija pod nazivom *Slavni*. Ciklus *Slavni* čine fotografije, odnosno fotografski portreti Uroša Đurića sa poznatim domaćim i svetim umetnicima/glumcima/muzičarima, sportistima, političarima, koji

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Todić, Milanka, *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001, 100.

<sup>35</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 259.

<sup>36</sup> *Populistički projekat* je sastavljen iz četiri segmenata: *Bog voli snove srpskih umetnika* – serija grupnih fotografija sa fudbalerima evropskih klubova; *Hometown Boys* – naslovne stranice izmišljenog magazine, Prvog srpskog magazina za pornografiju, umetnost i društvo; *Pioniri* – serija portreta poznatih ličnosti umetničke scene sa crvenom pionirskom maramom; *Slavni* – serija portretnih fotografija sa poznatim domaćim i svetskim poznatim ličnostima

su snimljeni u različitim okolnostima – na koncertima, izložbama, u kafanama. Na taj način, Đurićeva izvođačka praksa, pokazuje se kao kritička umetnička pozicija naspram banalne i isprazne *populističke kulture*. Kroz performans/događaj i/ili akciju izvođenja koja se kao umetničko delo ogleda u finalnom fotografskom mediju, Uroš Đurić, pozicionirao se u isto vreme i kao subjekt, i kao objekt vlastitog umetničkog dela u kojem se eksplicitno ukazuje na poziciju umetnika, na političko telo *drugoga*, u odnosu na dominantni zapadni sistem umetnosti i u odnosu na popularne masovne kulture *prvog sveta*. Za razliku od postavangardnog performansa emancipatorskog karaktera Bogdanke Poznanović, Uroš Đurić koristi kritičko-subverzivne strategije *autoselebritizacije*<sup>37</sup> unutar spektakla popularne kulture, bliske zamislama simulacije ponašanja. Koristeći fotografije u medijalizovanom svetu, Uroš Đurić simulira društveni uticaj masovnih medija – ideja, koja se može povezati i sa konceptom simulakruma – kopijama bez originala.<sup>38</sup> Đurićev *foto-performans* upravo i ilustruje refleksije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) o savremenom društvu, u kome se realnost povlači u korist imaginarnog – hiperrealnog.<sup>39</sup> Bodrijar smatra, da odnosi koje poznajemo i usvajamo nisu prirodni i nepromenljivi, te da značenja nisu produkt dubljeg smisla, već proliferacije površinskih modela i kodova.<sup>40</sup> „Mi sve registrujemo, ali mi u sve to ne verujemo jer smo mi sami postali ekrani, a ko može da traži od jednog ekrana da veruje u ono što registruje? Na simulaciju mi odgovaramo simulacijom, mi smo sami postali uređaji simulatori. Ovde nije u pitanju filozofska sumnja u pogledu bića i pojava, ovde je u pitanju velika ravnodušnost prema principu stvarnosti pod udarom gubitka svake iluzije.“<sup>41</sup> Simbolička razmena znakova, a ne *stvarnih* upotrebnih vrednosti proizvoda, te ekstaza medijske komunikacije koja kreira novu stvarnost doveli su do stvaranja tzv. hiperrealnosti u kojoj smo suočeni sa simulakrumima – kopijama bez originala. Referentna stvarnost, postala je fiktionalna konstrukcija, zbir diskurzivnih praksi koje upravljaju svim oblastima našeg života, od seksualne orijentacije do

---

<sup>37</sup> Đurić, Uroš, *Strategije ekscesa*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, 24.

<sup>38</sup> Bodrijar, Žan, „Simulakrum i simulacija“, u: Jelena Đorđević (ur.), *Studije kulture: zbornik*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, 469-488.

<sup>39</sup> Realnije od realnog!

<sup>40</sup> Sve je više informacija a sve manje značenja!

<sup>41</sup> Bodrijar, Žan, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, 73.

izbora omiljenog televizijskog programa. U hiperrealnosti ne postoji realnost, iluzija, već beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih predstava.<sup>42</sup> Prema Mišku Šuvakoviću hiperrealni događaj na semantičkom planu „predstavlja interakciju transfiguracija i transformacija potencijalnih izraza i predstava koje nemaju uporišta u svakodnevnoj realnosti, već su mimezis mimezisa (predstave i izrazi umetničkih, kulturoloških i medijskih predstava bez uzorka u prirodnom svetu).“<sup>43</sup> *Realnost* se pretvorila u manufakturisane slike, koja nastaje *prikazivanjem prikazanog*, a sopstvo je izgubilo svoju dubinu pretvorivši se u prosti plitak artefakt kulturne produkcije. Jer, kako i Šuvaković sugerise, „ne postoji konkretna i direktna realnost izvan kulture, već samo simbolički preobražaji 'veštačke stvarnosti kulture'“.“<sup>44</sup>

Ovakva vrsta nestabilnosti granice između realnog i fikcionalnog, odraz je Đurićevog rada/izvođenja kao mimezis mimezisa, rada sa citatima i *reciklažom* strategija popularne kulture, kojai je, iako unutar prihvaćenih konvencija institucije umetnosti performansa i šireg sveta umetnosti, ipak imao *realne* posledice izvođenja. Uroš Đurić, simulirajući svoj status zvezde, i sam je postao nosilac *realne* medijske moći kojom je ostvario lični benefit i promenio lični status umetnika unutar sistema umetnosti.<sup>45</sup> Uroš Đurić je od interpretacije i predstavljanja realnog sveta, putem performansa postao i sam subjekt tog sveta, odnosno subjekt sopstvenog čina.<sup>46</sup>

Za razliku od ranih ludističkih *prerušavanja* grupe Dei leći zarad igre kao ljudskog čina, umetnosti interpersonalne komunikacije Bogdanke Poznanović koja je bila zasnovana na doslovnim zamislama/značenjima umetničkog čina/dela/prakse, referirajući na samu prirodu i jezik umetnosti, u performansima Uroša Đurića subjekat i objekat postavljen je u kontekst simulacije populističkog diskursa sa kritičko-subverzivnim karakteristikama. Stoga, se njihovi

---

<sup>42</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit. 306–307.

<sup>43</sup> Šuvaković, Miško, *Paragrami tela/figure*, CENPI - Centar za Novo pozorište i igru, Beograd, 2001, 44.

<sup>44</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, op. cit. 145.

<sup>45</sup> Đurić, Uroš, *Strategije ekscesa*, op. cit. 23.

<sup>46</sup> Ana Vujanović u knjizi *Razarajući označitelji/e performansa* ukazuje na domete teorije izvođačkih umetnosti, kroz objašnjenja pojma izvođačkih umetnosti, koncepcije i procedure izvođenja, izvođenja kao mimezisa, izvođenja kao ekspresije i kao prikazivanja, kao i izvođenja kao performativa. Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 2004, 73-97.

performansi mogu posmatrati i u kontekstu materijalne društvene prakse, kao rezultat reagovanja na, i/ili proizvod same stvarnosti, konkretnog fizičkog i društvenog vremena i prostora. Međutim, njihovi performansi posmatrani iz vizure taktike izvođenja značenja ne ukazuju samo na reprezentaciju određenog sadržaja, već i na ideologiju koja je ta značenja o(ne)mogućavala i stvarala. Sva tri umetnička projekta izvedena su posredstvom medija fotografije, sa svešću o fotografiji kao finalnom umetničkom delu. Na taj način, materijalnost izvođenja koja se ogleda u fotografskoj slici, ukazuje i na njenu ulogu u građenju ideološkog poretka realnosti: „Fotografska slika je neprozirni centar političke moći i hegemonije. Fotografija učestvuje u građenju ideološkog poretka realnosti u kome se izvodi identifikacija i interpolacija svakog pojedinačnog individuuma koji će postati subjekt i moći da se iskaže kao jastvo.“<sup>47</sup>

Ovakav *ideološki rad*, usmeravajući je za sva tri projekta. Grupa Dei leči, unutar moderne socijalističke kulture bila je neprimećena i izvan sistema umetnosti dok se nije pojavila nova kulturalna, ekonomska i/ili politička volja/moć (ideologija!) da se uvrste u istoriju umetnosti a samim tim i istoriju fotografije. Bogdanka Poznanović je svojim projektom *Umetnost – interpersonalna komunikacija* razvijala nove umetničke koncepte zasnovane na tehničkim slikama, fotografiji i filmu, koje je potom, kao prvi umetnik/ica iz konceptualističkog konteksta koja je primljena za profesora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, uspela da integriše u obrazovni program. Uroš Đurić je efektima tehnologije prikazivanja simulirao medijsku i ideološku proizvodnju *postajanja slavnim*, čime je i sam postao deo političke moći i hegemonije. Međutim, kao proces medijske proizvodnje prikazivanja (fotografija), sva tri umetnička rada/performansa/izvođenja, izvođenje života i svakodnevice (Dei leči), izvođenje umetnika (Poznanović), izvođenje izgleda i značenja statusa zvezde u društvu (Đurić), ipak predstavljaju efekte označavajuće prakse,<sup>48</sup> a ne realnosti.<sup>49</sup> Uzmemo li u obzir da se efektima označavajuće

---

<sup>47</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 271.

<sup>48</sup> Termin označavajuća praksa preuzet je iz konteksta britanskih i američkih studija kulture i potiče od poststrukturalističkog termina označiteljska praksa (Tel Quel, Julija Kisteva).

<sup>49</sup> „Za umetničko izvođenje je konstitutivan poluautonomni status umetnosti kao institucije u društvu, koji dakle nije regulatorni element umetnosti (od kojeg se umetnost može ili treba osloboditi), već je kao takvu konstituise. Ako se umetničko izvođenje ostvaruje u tako konstituisanoj i regulisanoj instituciji, ono se nikada ne izvodi kao sasvim uspešan performativ, jer ono je u društvenoj strukturi ograničeno na poluautonomno(!) područje umetnosti. Ta

prakse izvodi „vidljiv i značenjski vredan trenutak realnosti, a to znači diskurs kojim drugi kao predstava govori/zastupa specifičan 'kontekst' ili 'kulturu' za nekoga u nekom drugačijem kontekstu prikazivanja, tj. proizvođenja i recepcije značenja“<sup>50</sup>, to nam dozvoljava da se ponovo vratimo pojmu *govora umetnika u prvom licu*, kao i potvrđivanju teze o *fotografiji kao sredstva govora umetnika u prvom licu*.

Konceptualne umetničke prakse i umetnost performansa, omogućile su fotografiji proširivanje njenih formalnih, estetskih, etičkih, ali i društvenih, kulturalnih i političkih funkcija i osobina. Iako su navedeni *foto-performansi* dokumentovanje izvođenja umetnika koji postaju i subjektom i objektom sopstevnih materijalističkih oblika prikazivanja i zastupanja, neosporna je činjenica da su sva tri projekta unapred osmišljena isključivo kao fotografski prikaz. U tom svetlu, utemeljena na ideji o *govoru umetnika*, kao i na samostalnom korišćenju fotografije kao finalnog umetničkog dela, *fotografija kao sredstvo govora umetnika u prvom licu*, doprinela je napuštanju ideje o fotografiji kao pukoj dokumentaciji performansa, i time otvorila novi diskurs o ulozi i funkciji fotografije u savremenoj umetnosti. Teza o *fotografiji kao sredstvu govora umetnika u prvom licu*, uspela je da ukaže na izlišnost i prevladanost tipoloških distinkcija između pojmova fotografije, *fotografije kao sredstva govora umetnika u prvom licu*, *narativne fotografije*, *postmoderne fotografije umetnika*, potvrdivši status i autonomiju fotografske slike unutar savremene umetnosti terminom fotografija kao umetnost.

---

poluautonomija umetničkom izvođenju ostavlja prostor da redistributivno deluje na okružujuće tekstove, ali isto tako postavlja i ograničenje da jedan sistem praksi tek delimično i posredno može uticati na druge društvene sisteme i oni na njega. Umetničko izvođenje kao performativ tako nije ni odraz društva, ni njegov drugostepeni proizvod, ali ni čin kojim se direktno deluje *na* društvenu stvarnost. Umetničko izvođenje je označiteljska praksa koja se događa u društvenoj stvarnosti, kao njen specifičan deo i oblik. Kako sama društvena stvarnost nije ništa drugo nego dinamička označiteljska mreža koja se neprekidno proizvodi, umetničko izvođenje kao označiteljska praksa aktivno učestvuje u procesu njenog stvaranja.“ Vujanović, Ana, *Razarajući označitelji/e performansa*, op. cit. 96-97.

<sup>50</sup> Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, op. cit. 271.